

Lo audible y lo inaudible

En el año 1618, René Descartes, fundador de la filosofía y de la ciencia modernas, escribe un breve tratado de música. No puede ser —se dirá— más que una obra de juventud, una obra menor y prematura, porque no tiene sentido alguno que la razón comience por la música. Lo tendría para un pitagórico, para un numerólogo más o menos místico, incluso para un platónico que considerase la melodía como preludio de la dialéctica, no para uno de los fundadores del saber físico-matemático del occidente moderno; porque Descartes tiene una mentalidad de científico, no de artista: ni del artista de las “artes mecánicas”, relegadas a un dominio pre-científico, empírico-instrumental, ni del artista de las “artes poéticas”, mago retórico y cosmólogo erudito que permanece en el desorden de las vagas analogías arbitrarias de una imaginación sin freno racional. Con Descartes, la naturaleza se despoja por completo de todas las imágenes: la vieja *Physis*, fuente inagotable de riqueza poética, de imágenes mágicas y religiosas, se convierte por entero en *Res Extensa*, en espacio geométrico vacío e inerte, bloque infrangible sin propiedades sensibles: no se puede oler, gustar, saborear, ver, tocar ni oír. Es, en una sola palabra, lo inimaginable. Un espacio sin tiempo. Las “propiedades sensibles” ya no son físicas sino psíquicas, no afecciones de los objetos sino afectos del sujeto. En este orden de cosas, la música (arte de combinar los sonidos en el tiempo) no parece tener relevancia alguna.

Pero Descartes, a sus veintidós años, no es joven. Como su amigo el matemático Beeckman, destinatario del *Compendio de música*, como su infatigable corresponsal Mersenne, no se interesa por la música como arte sino como ciencia, es decir, no es músico (en su tratado no se refiere a la técnica de la composición) sino “musicólogo”. Y su musicología no es un saber apoyado en datos empíricos o musicográficos (erudición acerca de las músicas efectivamente practicadas), sino en cierto modo una musicología “a priori”. Música *ordine geometrico*. El primer epígrafe del tratado dice secamente: “Su objeto es el sonido”. Si Descartes es un físico, debería ocuparse de la realidad física del sonido. Pero, ¿no acabamos de decir que la naturaleza cartesiana no suena? ¿Cómo explicar que podamos llegar a oír lo insonoro? Es más, nosotros no nos limitamos simplemente a escuchar sonidos, sino que percibimos inmediatamente estos sonidos como agradables o desagradables, tristes o alegres, es decir, que el sonido (truenos, estrépito de mosquetes o cantilenas afligidas) suscita en nosotros afectos. Explicar cómo es esto posible —a saber, que lo insonoro llegue a ser oído, y que tal o cual sonido provoque tal o cual emoción— no es asunto del musicólogo sino que concierne al físico (lo que para Descartes significa: el filósofo). *Es el problema físico y matemático del que emerge la posibilidad misma de la música*. Descartes procederá a explicarse sobre este asunto en la última

obra publicada durante su vida, el tratado acerca de *Las pasiones del alma*; obra que, al conectar directamente con la temática del *Compendio* en plena madurez del cartesianismo, revela su carácter no marginal ni prematuro. Desde esta perspectiva, reconoce desde el principio dos únicas propiedades al sonido: la *intensidad* (su condición de agudo o grave, según la *tensión* de las superficies que lo producen) y la *duración* (es decir, las partes en las que se encuentra dividido). En este contexto, Descartes hace una observación que no ha dejado de suscitar la perplejidad de sus lectores contemporáneos, ya que relata la vieja anécdota según la cual un tambor hecho de piel de cordero enmudece ante el sonido de otro confeccionado con piel de lobo. Gilson manifestaba su sorpresa ante esta cita, en la que reconocía lo que probablemente sería el único residuo que han dejado en la obra del filósofo “aquellas viejas tradiciones que pueblan la Edad Media y el Renacimiento”, las tradiciones mágico-mistéricas de las simpatías y antipatías cosmológicas. Un residuo arcaico en los tambores, presentimiento quizá de otro mundo, de otro tiempo, de otro ritmo, de otra música que no es, que ya no puede ser la música de Descartes, música de percusión y no de cuerda.

La razón comienza, pues, contra todo pronóstico, con la música. La naturaleza suena, aunque aún no sepamos

cómo. O, mejor dicho, aunque ya no sepamos cómo. Pues mientras la naturaleza estuvo llena de imágenes, de misterio, de mitos y de historias, mientras fue sensible y narrable, tiempo ritmado por las celebraciones rituales y espacio organizado por los símbolos religiosos, el sonido de la naturaleza (la resonancia cósmica de las simpatías y antipatías) no precisaba explicación, la música era una de las lenguas naturales de la naturaleza (y la matemática solamente un código artificial eficaz pero ciego, no-comprensivo). El problema sólo aparece cuando la naturaleza se torna insensible y la matemática se convierte en su lengua natural. *Y sin embargo suena.* La naturaleza suena, con cierta intensidad, con cierta duración. El *Compendio de música* es también un tratado del ritmo. Dice Descartes que el tiempo musical debe estar constituido por partes iguales, ya que son las más “fáciles de sentir”, y él acaba de definir la facilidad sensible por la minimización de las diferencias (percibimos mejor las cosas cuantas menos diferencias comportan); puede haber, sin duda, ritmos o duraciones de partes desiguales, pero si la desigualdad superase cierta proporción, *el oído ya no podría distinguirlos*, la música *no se podría cantar*, no percibiríamos mediante la imaginación la cantilena como “una unidad compuesta por numerosos miembros iguales” porque no podríamos recordar lo primero cuando escuchamos lo último y, en sentido estricto, ya no habría música en absoluto. Sólo hay una excepción a esta regla: la fuerza del ritmo es tal en la Música que, según Descartes, el tambor admite medidas disímiles, de mayor diversidad. Un residuo arcaico en los tambores, presentimiento quizá de otro mundo, de otro tiempo, de otro ritmo, de otra música que no es, que ya no puede ser la música de Descartes, música de percusión y no de cuerda.

La naturaleza suena, deviene sonora por cauces aún misteriosos que el físico debe esclarecer, pero no puede

sonar de cualquier modo, no todo sonido es música. Hay, por decirlo así, una suerte de “a priori de la sensibilidad”: para que la naturaleza llegue a devenir música se precisa una cierta intensidad y una cierta duración, un cierto tono y un cierto ritmo. Si el sonido se compone de muchas diferencias (si comporta muchas “partes desiguales” o heterogéneas), lo encontraremos arrítmico, desbordará las capacidades de nuestra imaginación: desbordará nuestra memoria porque no podremos recordar la primera parte cuando acaezca la última, desbordará nuestros hábitos porque, al no poder recordar lo anterior, no podremos imaginar lo que ha de venir, no podremos hallar la regla que gobierna la sucesión, la ley que rige la secuencia. Salvo en los tambores, que admiten ritmos más complejos, duraciones cargadas de diversidad, porque en ellos la duración misma se vuelve intensiva, porque son sólo ritmo, ritmo puro, puro tiempo. La proporción se dobla, se redobla. Así, en los límites de la imaginación se adivina una especie de ruptura de la armonía, un límite de las consonancias en el que la naturaleza sonora, al complicar sus ritmos, abandona su estructura musical para devenir caos, sonido desmedido, inmenso, ruido desordenado, dolor y no ya placer de los sentidos, estridencia insoportable o silencio exasperante. La naturaleza sigue sonando, pero su sonido ya no es música sino ruido; o, en el mejor de los casos, es ritmo, ritmo puro sin melodía, variedad sónica que, en el límite y aún en los límites de lo audible, puede contener infinitas desigualdades temporales. Del mismo modo que hay en la naturaleza infinitas vibraciones de materias tensadas que no podemos oír (o, al menos, no con claridad y distinción), la repetición periódica de tales sonidos constituye un conjunto de ritmos de los cuales hay muchos (innumerables) que nuestra imaginación no puede medir en términos temporales, que desafían la potencia de nuestra memoria y de nuestros hábitos, que constituyen el dominio de un so-

nido a-métrico que nosotros percibimos como arrítmico desde nuestra finitud subjetiva, aunque sea perfectamente (infinitamente) rítmico. Variaciones que *el oído ya no puede distinguir* (pero que la mano percutiendo la piel tensa del tambor puede seguir experimentando, repercutiendo y redoblando en la sensibilidad total del cuerpo, más allá del dominio meramente acústico), que ya no producen placer (sino acaso temor y temblor, como los tambores rituales o bélicos), una música que *ya no se puede cantar*, pero sí bailar. Una música que no se puede imaginar ni recordar, rarear ni medir. La música inmensa de la naturaleza sonora, de la cual la “música humana” no es más que una pequeña parte, una pequeña isla o archipiélago de sonidos bien medidos y “agradables”. Los tambores son la excepción a la música “clásica”. Precisamente porque la *Physis* es matemática tiene sentido que la razón comience por la música, y no sólo por la música como arte destinado al placer del oído, sino por los ritmos puros o duraciones ucrónicas (amétricas); precisamente porque la naturaleza se ha vuelto insensible e inimaginable puede la filosofía que aspira a fundar en razón los fenómenos adueñarse del problema de cómo lo inmenso-insensible (los ritmos inimaginables que no se pueden medir, que no se pueden oír) puede llegar a devenir cantilena, de cómo lo inaudible deviene audible, de cuál es la matemática universal mediante la cual la propia naturaleza deviene sensible y sentida. Cuando Descartes comienza a tratar del Ritmo o Duración de los sonidos, inmediatamente tiene que recurrir a las *figuras*: no porque la vista “colonice” de antemano la audición, sino porque la audición misma está condicionada por las figuras (ritmos) que adquiere el sonido para devenir música.

Desde el momento en que una intensidad es *sentida*, se constituye un espacio merced a la impresión, a la

inscripción de esa fuerza. Que una intensidad llegue a ser sentida implica que ha encontrado un *intérprete*, un "instrumento" que la hace sonar o brillar, un "actor" capaz de escenificarla. Pero la huella no se parece en absoluto a lo que la provocó. Algo llega a ser signo cuando se dota de una sensibilidad capaz de recibirlo, adquiere sentido cuando deviene sentido. Y el devenir sentido es la génesis de una forma, de una figura que efectúa un sincretismo entre órdenes disimiles. La forma que así se compone es intermedio. Esa variedad de formas y colores que visten el cuerpo de los hombres y las mujeres con imágenes, que hacen imposible el pensamiento de la desnudez; se repite una y otra vez entre los etnólogos —la casa como vestimenta natural del cuerpo—, entre los etólogos —¿acaso no resulta ridículo decir que los animales están desnudos a la vista de la variedad de plumajes, cornamentas y escamas?—, entre los naturalistas: incluso las montañas y las plantas están vestidas, revestidas de una piel de formas, colores, sonidos, de imágenes, de tapices y bordados. El revestimiento de formas es la raíz mediante la cual el hombre está atado a la profundidad de la Tierra, tan atado como el animal o la montaña. Pero la raíz, paradójicamente, no es profunda sino superficial, como un sombrero, como una fachada, como un tatuaje; no es pura sino mezclada, sincretizada, híbrido de inconmensurables. La variedad de ropajes naturales y de tejidos culturales, esa creatividad de formas múltiples no puede ser sino un producto gratuito de la naturaleza, el disfraz mediante el cual la naturaleza gusta de ocultarse. La dimensión estética de la naturaleza consiste en que ella nunca es solamente acción profunda, actividad incesante, emisión constante de sustancias y procesos, sino también pasión superficial, pasividad que retiene y resiste, que siente las acciones, receptividad que recibe sus propias emisiones y es, por tanto, su recipiente. La figura o la forma es el vínculo que comunica ambas caras de la naturaleza, la ima-

gen que ritma la heterogeneidad: el tiempo y la eternidad. La figura siempre es una conexión sincrética, un mestizaje de fuerzas: si el espacio liso del territorio aparece poblado, aquí o allá, de espesuras, de figuras, de trenzados o bordados, de ritmos, es porque tales o cuales fuerzas lo han trenzado, lo han deformado o retorcido, quedando en cierto modo atrapadas en ese remolino, en el nudo o en la figura, capturadas por ella en un ritmo. La naturaleza inventa (finge, falsifica), al autoproducirse, una diversidad innumerable de formas de ser sentida, de ser recibida, de ser vista, olida, tocada, oída, retenida, recordada y esperada, la naturaleza produce las figuras en las que consigue devenir sentida, los ritmos sensoriales y sentimentales. Y esas formas imaginarias son las que recubren las cosas, las que constituyen su piel, su rostro, sus límites, sus superficies, sus lugares: revestimiento natural en las flores o en los animales, revestimiento cultural en los hombres, pero, repitámoslo, igualmente natural. Precisamente porque natural significa "lo que nadie ha hecho", lo que estaba ya ahí antes de que nadie llegara. La forma es lo que liga al hombre a la Tierra. Las formas existen por naturaleza. Son un repertorio de figuras, una colección de imágenes. Imágenes que nadie ha hecho. Formas que fluyen de la Tierra. Imágenes que constituyen la morada de los individuos y de las colectividades, cuya distribución espacial hace determinable una territorialidad y cuya secuencia cronológica hace determinable una temporalidad, el espaciotiempo de una formación dada. Territorio hecho de ritmos que comunican planos imposibles, espacios heterogéneos y tiempos incompatibles. Repitámoslo: la raíz, que aparentemente es lo más profundo y lo más auténtico, es sin embargo lo más superficial (la imagen, forma o figura que constituye la superficie de los seres) y lo más ficticio (la ficción misma mediante la cual la naturaleza insensible e inimaginable se torna sensible y adquiere figura), lo originariamente fal-

seado. De las formas es preciso decir al mismo tiempo que sólo se pueden sentir (es casi imposible hablar de ellas, representarlas, describirlas) y que no pueden ser "objetos sensibles" (sino más bien las condiciones insensibles de la sensibilidad), porque pasan inadvertidas de puro habituales, y porque lo que hace hábito (lo que hace hábitat) no es un hábito entre otros. Se las padece o se las hace (hacerlas es ya una forma de padecerlas, y viceversa), se las repite: el único modo de describirlas es trazándolas, bailándolas, cantándolas, *siéndolas*. Reniegan de toda distancia, a tal punto que resulta vano el intento de separar abstractamente las figuras de los cuerpos sobre los que están trazadas y cuya superficie constituyen: un cuerpo sin figura, sin formas, sin superficies ni límites, sin imágenes ni vestido, sin morada ni espacio, sin raíces ni ritmos, ya no es un cuerpo.

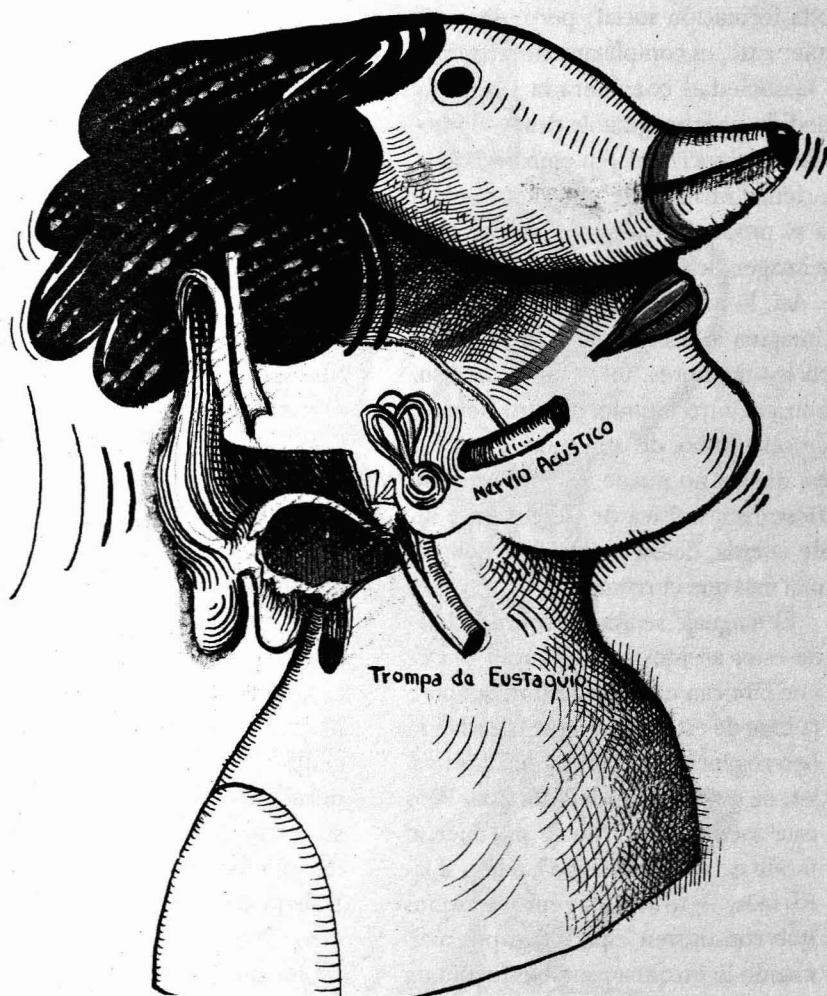
De ahí la pertinencia de la identificación entre forma (figura, imagen) y ritmo. La forma-ritmo, la figura-imagen como matriz de la sensibilidad contrae sobre la superficie (visible, sonora, táctil, etc.), que ella constituye, espacios inconmensurables, contrae la inmensidad de la naturaleza en un espaciotiempo de escala finita, conecta la sucesión de las estaciones con el latido del corazón, la fuerza de las pasiones con la de las tempestades, las migraciones de las aves con los patrones alimenticios... El acontecimiento inenarrable cuya huella, cuyo huecograbado es la forma o el ritmo, es el acontecimiento de la composición de lo inconmensurable. De ahí, igualmente, la vanidad de todo intento de preservar la "pureza" de las raíces, de las formas, de los ritmos: la forma es ya, en sí misma, mezcla, contaminación, invasión o intrusión de un medio en otro, infección contagiosa en la que se superponen espacios sin medida común, comunicación de lo incommunicable, de lo no-comunicante.

Todo ritmo es polirritmo (compensación de cadencias incompatibles), toda medida es polimétrica, toda forma es polimorfa.

Creemos apresuradamente que un racionalista (y tanto más si se trata del fundador del racionalismo) nada puede tener que ver con ese mundo de formas imaginarias. Pero ya hemos dicho que Descartes convierte las for-

manecen presentes a nuestro pensamiento mientras dura tal intensidad que conmociona los ritmos sanguíneos. De la misma manera que los objetos externos *mueven* una terminación nerviosa y provocan una turbulencia en la sangre que se *graba* en el cerebro como *figura*, la emoción pasional es una turbulencia en un medio fluido. Pero la turbulencia, a diferencia de lo que podríamos pensar *prima facie*, no es un fenómeno instantáneo que se limita a perturbar un momen-

un fenómeno *tan diferente* (inconmensurable) que de otro modo hubiera pasado desapercibido como incognoscible, radicalmente desordenado, alegal y amorfo: hacen entrar en una cadencia, dotan de figura y, por tanto, de sensibilidad, al principio ritmo agitado e incesante de los espíritus animados, hacen entrar en razón (buscan el ritmo, el movimiento regulado en los márgenes del desequilibrio) a lo irracional, ordenan lo desordenado en singularidades complejas que difieren del modelo cartesiano canónico de "orden de las razones". El engarzamiento de las piezas del hombre-máquina concebido como un mecanismo "de tipo reloj" en términos de mecánica de sólidos envuelve la circulación de la sangre concebida como un caudal o un viento "de tipo nube" en términos de mecánica de fluidos, el cuerpo deja de someterse al modelo del sólido para convertirse en un cuerpo líquido, oleaje o marea. *Desde el punto de vista del alma*, no se trata del ensamblaje lógico característico de la razón deductiva, sino de la sucesión de sensaciones, pasiones y, en suma, imaginaciones que no pertenecen al alma en cuanto tal, es decir, que no forman parte de su esencia porque, como Descartes ya había reconocido, el hecho de que imaginemos revela que hay algo *distinto de nosotros*, una región del pensamiento que no se reduce a las ideas claras y distintas. Pero, *desde el punto de vista del cuerpo*, se trata igualmente de fenómenos irreductibles a la "mecánica de los sólidos" en el espacio euclidiano, de turbulencias que no se atienen al canon del espacio geométrico: definen un dominio que no se aviene a la métrica exacta de los sólidos, un dominio que atañe a una "ciencia menor", la física literaria de los torbellinos como topología amétrica y cualitativa de lo que no es inexacto por falta de rigor o de coherencia, de lo que es rigurosamente anexacto. Y este territorio intermedio —intermedio entre la claridad total de la secuencia de ideas claras y distintas y la brutal opacidad de las máquinas "desalmadas"— es el territorio



mas del mundo en pasiones del alma; y, desde ese punto de vista, experimenta como cualquier mortal su carácter irreductible. El alma no puede —así lo confiesa Descartes en *Las Pasiones del Alma*— cambiar o detener inmediatamente sus pasiones porque casi todas ellas van acompañadas de una emoción que, como el sonido, según su intensidad y su duración, se transmite a todo el movimiento del cuerpo, de modo que esas imágenes-pasiones per-

to el orden para volver en seguida a la monotonía: *la turbulencia se mantiene durante cierto tiempo*, goza de cierta estabilidad o metaestabilidad que constituye una *presencia* (sin objeto externo), un *presente* en el alma, una figura. El presente es *lo que dura una turbulencia*, el nacimiento de una disposición estable, de un *habitus*. La sensibilidad toda es *una configuración de las turbulencias*; es decir, las "figuras" permiten conocer algo *tan nuevo*, permiten figurar

específico del hombre, resultado de un contrato natural firmado entre incommensurables (movimientos físicos y sentimientos psíquicos) que constituye una figura y un ritmo característicos. El hombre es una turbulencia de la naturaleza; y una turbulencia no ha de concebirse como una perturbación irracional que enturbia el orden racional inexorable, sino como un fenómeno capaz de "entrar en razón" o, al menos, en la imaginación, como un hecho capaz de adquirir una figura, capaz de devenir legible y sensible, ritmado, reglado, como un acontecimiento que instituye un presente al constituir un hábito, como un principio de producción del tiempo (a escala humana). El presente como tiempo humano (la duración de la existencia humana o la existencia humana como duración, el ser como tiempo, como temporalización) es precisamente lo que dura esa turbulencia ocasionada por un contrato natural, el plazo de vigencia de un contrato natural, de una forma, de un ritmo.

Por eso mismo, toda configuración de formas sensibles tiene también alguna clase de percepción de sus propios límites: aquello que no se puede imaginar, una porción de espacio que no está decorado por las formas características de esa imaginación colectiva (y que a sus ojos aparece como espacio desierto, salvaje, indecoroso), el más allá de la aldea, el afuera de la morada, una temporalidad anterior a la fundación de la sociedad, un antepasado, o bien un futuro posterior a la sociedad misma, posterior a su muerte por disolución de las formas, su futuro perfecto. En el vocabulario que venimos utilizando, el límite equivaldría a la desfiguración de todas las formas, mostrando lo que tienen de ficticio o imaginario: ficción es pretender contener en el molde de una figura finita toda la infinita potencia de la naturaleza. Las formas canalizan, *mientras duran*, esa potencia la contienen en ciertos límites, en cierto

ritmo. Si la naturaleza es, como Descartes sabía, insensible, inaudible o arrítmica, ello no sucede porque sea amorfa sino porque es polimorfa, polirrítmica, polifónica, infinita productividad de escalas, de figuras, de modos e imágenes paralelos. Esta infinitud es la que presiente el límite absoluto de cada formación. Lo que no se puede sentir ni imaginar no es lo amorfo, sino la infinitud de las formas diferentes. Este límite es, en cierto modo, abstracto (y sólo al precio de ese grado de abstracción puede generalizarse para toda formación social) pero, en cualquier caso, es completamente exterior a la sociedad considerada y, en esa medida, es inimaginable desde el interior de tal sociedad. Sin embargo, toda sociedad imagina de una cierta manera su propio fin, proyecta míticamente la imagen de su muerte.

Así, la música cartesiana presiente (imagina lo inimaginable, otra forma en los tambores, un residuo arcaico, quizá de otro mundo, de otro tiempo, de otro ritmo, de otra música que no es, que ya no puede ser la música de Descartes, música de percusión y no de cuerda, danza y no canto, polirritmia más que euritmia).

El lenguaje se asienta sobre la base de estos acentos que subrayan líneas, que fabrican colores vibratorios, sobre la base de estos ritmos que mezclan lo heterogéneo, que confunden los linajes, de estas formas polimórficas. Pero este asentamiento no se produce al modo de una "evolución", como si las formas, figuras, imágenes y ritmos que constituyen espaciotiempos mezclando lo incommensurable fueran un "estadio primitivo" del lenguaje, una suerte de "proto-lenguaje" del que hubiera de "progresarse" hacia la articulación lingüística propiamente dicha (lo que condena al fracaso el impenitente sueño de la fenomenología que aspira a "deducir" la lingüisticidad a partir de lo pre-lingüístico). Estas formas son el "contenido" expresado por la lengua, son *lo que la lengua quiere decir*, pero mantienen con ella curiosas relaciones, al mismo tiempo de inmanencia y exterioridad: los ritmos

constituyen la gestualidad del lenguaje, su capacidad para hacer espacios comunes, su fuerza de comunicación. Véase, por ejemplo, la variación intensiva del castellano sometido a los ritmos de la América hispanohablante, que no constituyen meramente "variedades" de la lengua castellana, sino invención de formas lingüísticas originales procedentes del sincretismo rítmico, creatividad que permite hablar de otra manera, decir otras cosas, presentir otras pasiones, pensar de forma distinta.

Cierto: con Descartes, la naturaleza se despoja por completo de todas las imágenes: la vieja *Physis*, fuente inagotable de riqueza poética, de imágenes mágicas y religiosas, se convierte por entero en *Res Extensa*, en espacio geométrico vacío e inerte, bloque infrangible sin propiedades sensibles. Pero, *en el mismo movimiento y por el mismo motivo*, todo ese potencial de imágenes comienza a proliferar de forma autónoma, la sobriedad protestante de la naturaleza-sin-imágenes se refleja en la exuberancia manierista y barroca de las imágenes-sin-naturaleza. Y el conocimiento científico *nada* puede hacer para evitar ese "retorno de lo reprimido", esa resurrección de las imágenes que es el des(a)tino de la modernidad, así decía Weber. Imágenes sin naturaleza, formas sin lengua, ritmos sin melodía: en ellas se percibe el trabajo de los otros, el deseo de los otros. No de los otros hombres, sino de los que no son hombres. Los que no escriben su historia en la página en blanco del tiempo progresivo, demasiado diferentes como para ser "fáciles de sentir", como pedía Descartes a la música "clásica". Aquello para lo que no hay tiempo ni nombre. Está fuera de la historia porque no cuenta ni se cuenta. No es "tiempo vivido" sino exactamente tiempo muerto, lenguas muertas, tiempos no experimentados. Espacios. Páginas indecifrables que impiden la recapitulación. La razón clásica nunca sabrá nada de Pierre

Riviere, ni del alucinado que levanta los brazos en los *Fusilamientos* de Goya, ni de esa cabeza que emerge del caos en el *Guernica*. Nunca sabrá nada de los monstruos y homínidos que poblaban el Palacio Real en tiempos de Velázquez. Nada de las lenguas y formas abrasadas en el proceso mismo secularizador de la modernización de la tierra, nada de las raíces extirpadas, trasplantadas o vendidas. Pero las imágenes, obsesivas, las figuras fantasmales sin tierra no dejarán nunca de

(pues jamás lo han tenido, son imágenes sin naturaleza) sino el nuestro. El modo en que nos hacemos lo que somos. Eso es lo que *ellos* ponen más allá de nuestro alcance. Nuestro ser. Lo que no podemos contar. Lo inenarrable. Lo que hace y deshace el presente.

* * *

También hoy nos rodean por todas partes las imágenes “fáciles de sentir”, las sintonías trivializadas por el consu-

en 1618, explicar cómo se han construido tales figuras (mostrar su finitud y su historicidad, esto es, sus limitaciones) sigue siendo tarea del filósofo. Pues la genealogía de la trivialidad no es trivial: en sus límites se puede escuchar el atronador silencio de los tambores acallados por la piel de lobo. La razón debe re-comenzar por la música (como viene sucediendo desde la apelación nietzscheana al “espíritu de la música”), pero no por las sintonías de la comunicación sino prestando atención a los que no se puede cantar, a una cantilena que no podemos recordar ni imaginar porque no forma parte de nuestro tiempo sino que está allá fuera, en el espacio, como otro tiempo, otro ritmo que jamás fue ni será nuestro, auténtico límite de la (así llamada) “racionalidad instrumental”: el límite de lo que no sabemos imaginar, el límite de nuestra presencia, el límite del presente, lo esencialmente inactual. Ese modo de ser, de pensar y actuar que merece el nombre de razón no es sino la aventura de una imaginación libre, libre de su sumisión al presente (a la representación de la actualidad), la capacidad para imaginar lo que no se puede imaginar, la fuerza intrínseca del concepto. Concebir formas, figuras, ritmos capaces de ampliar los límites de lo pensable, capaces de hacer pensable lo impensable, de desafiar al imperio de la muerte y de establecer alianzas sincréticas con lo que no puede sernos contemporáneo, con lo radicalmente extemporáneo. La razón, si ha de recomenzar, ha de hacerlo de nuevo por la música, no tanto hablar otro lenguaje como hablarlo de otro modo, con otros acentos, con otros contratos, presentimiento quizá de otro mundo, de otro tiempo, de otro espacio, de otro ritmo, de otra música que no es, que ya no puede ser sino una música que desborda nuestra memoria y nuestros hábitos, que exige nuevas formas y figuras. Tal es la tarea, desmesurada y a la vez modesta, de la filosofía como creadora de conceptos. Es decir, de modos para hacer audible lo inaudito. ♦



ser una objeción permanente contra la barbarie. Ese no saber no nos abandonará nunca. Lo que nos hurtan los otros cuando escapan a nuestra comprensión, cuando se sumen en esa niebla oscura en la que sólo es posible percibir los miedos y las obsesiones del poder bizco, esos otros que no son otros hombres, sino gelatinas densas de inhumanidad, espesor de animalidad, figuras sin fundamento, lo que arrastran hacia su tumba no es su ser

mo masivo y la replicación técnica, reproduciendo constantemente la banalidad de nuestro presente, constituyendo un espacio civil, una superficie secularizada que ya sólo parece existir en ellas y por ellas, que se ofrece como posibilidad última de comunidad y comunicación, como único reducto en el que tener cosas en común con nosotros mismos y con los demás: son nuestras formas, figuras y ritmos, nuestros hábitos y nuestro hábitat. Y hoy, como